

УДК 130.2:7.06:347.78

Марія Бондарчук**ХУДОЖНЯ АВТЕНТИЧНІСТЬ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

У статті досліджується художня автентичність мистецтва. Аналізуються основні смислові координати поняття в умовах сучасної культури. Визначається культурфілософська специфіка художності твору, а також з'ясовуються виміри автентичності сучасного мистецтва. Досліджується вплив симулятивних процесів, притаманних сучасній культурі, на художню автентичність мистецтва.

Ключові слова: культура, мистецтво, твір, художнє, автентичність, симулякр, симуляція, віртуальність.

М. Bondarchuk**THE ARTISTIC AUTHENTICITY IN CONDITIONS OF MODERN CULTURE**

In the article the key concepts of modern art discourse are analyzed. The author describes the life of art in modern culture in three major categories: «artistic», «authenticity» and «simulation». The article reveals the connection of material standard of artistic being with the most common interpretation of artistic authenticity as the reliability of the work, recognizing its belonging to a particular author or artistic direction. Analyzing the fundamental category – «artistic» – its essential dimensions are described. In order to highlight the ontological nature of the investigated phenomenon the author involves the concept of art by G.V.F. Hegel, who defined it as a harmonious combination of form and content in art, of absolute spirit and materia. Also, analyzing the position of M. Heidegger and F. Nietzsche, we find that art is an area of disclosure of Truth being. Importance of piece of art is determined by its belonging to the crucial principles of human existence, by the projection of reality «here and now» in the sphere of metaphysical notional coordinates.

Simulation aspect of contemporary art is analyzed in the context of a comparison of classical and non-classical artistic paradigm presented in our work by concepts of Zh. Bodriyyar, Zh. Derrida, M. McLuhan, L. Manovich, V. Hor etc. Simulation is seen as a crisis process in culture, it's characterized by degeneration of symbolic depth of artistic, by transformation of sign system, which is closed on itself and loses assistant. Topos limits of contemporary art go far out of visible spectrum, losing instead, the deep dimensions, giving its own ontological nature in favor of diversity of manifestations, getting new signs of authenticity, based on citations, fashion, kitsch, virtual game etc.

Key words: culture, art, piece of art, artistic, authenticity, simulacrum, simulation, virtuality.

М. Бондарчук**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АУТЕНТИЧНОСТЬ ИСКУССТВА
В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

В статье исследуется художественная аутентичность искусства. Анализируются основные смысловые координаты понятия в условиях современной культуры. Определяется культурфилософская специфика художественности произведения, а также выясняются измерения аутентичности современного искусства. Исследуется влияние симулятивных процессов современной культуры на художественную подлинность искусства.

Ключевые слова: культура, искусство, произведение, художественное, аутентичность, симулякр, симуляция, виртуальность.

Теоретичний аналіз суперечливого розвитку сучасного мистецтва вимагає поглибленої експлікації критеріїв, які виражають сутнісну специфіку сучасного художнього процесу. Передусім це поняття художнього. «Художнє», «художність» – фундаментальні категорії естетики, оскільки визначають культурну, естетичну цінність твору, його онтологічну глибину. У сучасних естетичних дослідженнях, у самих арт-практиках і повсякденному уявленні це поняття доволі невизначене. Його прояви багатоманітні та впізнавані. Проте саме поняття «художнє» залишається багатоаспектним і «невловимим».

У найширшому розумінні термін «художній» стосується певного рівня технічної майстерності у суб'єктивній творчості. Йдеться про ту завершеність форми, яка являє собою гармонійну єдність ліній та форм і становить цілісну композиційну структуру. Німецький філософ Г. В. Ф. Гегель виділяє два важливих аспекти у процесі формування зовнішнього матеріалу у мистецтві: правильність, симетрія та гармонія, а також єдність усієї багатоманітності чуттєвого матеріалу. Єдність чуттєвого матеріалу проявляється як «проста визначеність та однаковість матеріалу всередині себе, який не повинен порушувати своєї чистоти невизначеністю багатоманітності і змішуванням меж» [4, с. 260].

Однак цілісність композиції твору не вичерпує поняття художнього і є лише його зовнішнім проявом, вираженням «на поверхні». Глибинні виміри художнього розкриваються в процесі сприйняття твору,

прочитання його символіки, співтворчому залученні до символічної референції образу. Зокрема, гегелівська концепція художнього як втілення абсолютного Духу передбачає розкриття у чуттєвій формі істини, стверджуючи, таким чином, власну мету-в-собі, оскільки жодна інша мета не здатна визначити цього поняття. Художнє реалізується через свою внутрішню необхідність, самоцінність духовно-чуттєвого. Зміст і форма твору взаємопроникають одна в одну, у чуттєво-конкретному явищі відображений внутрішній духовний зміст. Лише завдяки предметній об'єктивації ідея твору стає доступною для споглядання та уявлення. «Строкате пташине пір'я виблискує і тоді, коли його ніхто не бачить, їх спів лунає і тоді, коли його ніхто не чує; кактус, який цвіте лише впродовж однієї ночі, в'яне в безлюдних південних лісах, не викликаючи ні в кого захвату. Однак художній твір не наділений таким наївно самодостатнім існуванням; він є за своєю суттю питанням, зверненим до серця, де і знаходить відгук, промовляє до душ та умів» [4, с. 77]. Іншими словами, уся велич духу, його абсолютна сутність, проходить низку послідовних етапів, яким відповідає безпосередньо пов'язана з ними зміна типів мистецтва, у формі яких дух як творче начало художнього досягає самоусвідомлення.

Зовнішня простота форми – це вираження гармонії художнього твору, сформованої шляхом багатьох опосередкувань, які долають різноманітність, дисгармонію, заплутаність і утворюють єдиний цілісний образ, так, що «тепер здається, ніби вільна краса виникла абсолютно безперешкодно, як із одного злитку» [5, с. 9]. За Гегелем, художнє ґрунтується на принципі доцільності, завдяки якій окремі одиничні та особливі риси твору зосереджені на головній внутрішній ідеї, яку вони виражають. Репрезентована у мистецтві ідея постає специфічною багаторівневою художньо-символічною структурою, яка «не вичерпується даними лініями, кривими, поверхнями, западинами, заглибленнями каменю, даними фарбами, звуками, словами, взагалі будь-яким використаним матеріалом» [4, с. 26]. Художній твір доступними йому засобами виявляє внутрішній сенс речей, суб'єктивні смаки, переживання та загальнокультурні архетипні образи. Відтак значення твору, його внутрішнє наповнення виявляється у чуттєвій формі і, навпаки, матеріальне втілення ідеї у образі вказує на глибину внутрішнього змісту, відсилає до глибинних духовних витоків.

Очевидно, формування загальної вичерпної теорії художнього неможливе. Його пластична, постійно змінна природа зумовлює суперечливу ситуацію: те, що визнавалось художнім, втрачає з часом свій статус і навпаки. При парадигмальному підході проблема художнього розкривається цілісно в контексті історико-культурних трансформацій, в умовах яких формується певне бачення мистецтва, митця, самої творчості та оцінка її результатів. Категорія художнього, таким чином, набуває універсального культурфілософського статусу. Однак визнання парадигмального розвитку мистецтва не вирішує питання про його специфіку, а лише дозволяє здійснити диференційований підхід до найбільш важливих його зрізів.

Зокрема, особливе значення в контексті нашого дослідження має феномен автентичності мистецтва. Етимологія слова автентичність сягає латинського «*authenticus*» (справжній, достовірний, тотожний собі), яке означало «авторитетний» або «зроблений своїми руками». У давнину поняття автентичності застосовувалось при означенні оригіналу як протилежності копії, тобто вживалось в контексті співвідношення справжнього та підробки. У сучасному розумінні термін «автентичний» у повсякденній свідомості пов'язаний із поняттями «справжній», «істинний», «реальний», «непідробний», «близький до витоків» і вживається в контексті означення етнічної, традиційної специфіки твору. Насправді, значення автентичності глибше за його іманентні прояви, пов'язані з глибинними вимірами культури, її сутнісною специфікою.

Особливі можливості мистецтва виконувати функцію «коду» культури, в процесі комунікації різних її типів забезпечується художнім стилем, тобто особливим естетичним параметром художнього, що організовує форму, зумовлену змістом, який вона несе та виражає. Художнє є незримим зосередженням інформації про міру та характер переломлення дійсності мистецтвом, про спосіб її образного преображення. Автентичність мистецтва як особливість репрезентації певної культури зумовлена характером останньої, а отже, реалізується у трьох основних координатах – історичній, географічній та особистісній, що перебувають у гармонійній цілісності.

Своєрідним критерієм автентичності на індивідуальному рівні постає акцентування суб'єктивного боку, який у певному культурному контексті набуває характеру художньо-значущого переживання. Цю єдність Гегель визначає як «оригінальність». Філософ відштовхується від суб'єктивної манери та стилю художника, які стосуються «окремих, а тому випадкових особливостей художника», на відміну від оригінальності, яка полягає не лише у слідуванні законам стилю, а й у «суб'єктивному нахненні, коли художник не віддається голій манері, а обирає в собі та для себе розумний матеріал і, керуючись своїм внутрішнім відчуттям, власною художньою суб'єктивністю, формує його як відповідно до сутності та поняття певного виду мистецтва, так і відповідно до всезагальних понять ідеалу» [4, с. 305].

Інший бік проблеми автентичності мистецтва, протилежний його традиційному аспекту, стосується так званої «автентичності новизни». Так, наприклад, у Новий час нове приймалося лише у випадку

його сутнісної новизни, тобто якщо воно «істинно нове», або «автентично нове» (Б. Гройс). Автентичність новизни, за Гройсом, полягає у відкритті вічної істини, яка відбулася в часі. Однак онтологізм нового неминує трансформуватися у поверхневу гонитву за небаченим, а відтак, новизна поступово втратила статус автентичності. «Гонитва за новим заради самого нового перетворилась на симптом дешевого прагнення успіху, грошей, насолоди» [7, с. 215]. Сьогодні будь-яка новація звинувачується у неістинності й відсиланні до сфери моди. При чому питання про критерій автентичності нового не постає. Насправді ж «автентично нове» виникає від щирого прагнення істини, як її безпосереднє виявлення. При цьому створення нового внаслідок руйнування традиції, всупереч її природи позбавлене будь-якої причетності до істини і перетворюється на її протилежність, симулякр. Відтак, Б. Гройс розрізняє «автентично нове» і «демонічно нове»: перше породжене прагненням трансценденції, натомість друге з'являється від «гордині і бажання самовираження через руйнування» [7, с. 220]. Автентично нове має конструктивний, творчий характер та метафізичну природу, демонічно нове позбавлене онтологічного статусу і належить сфері симуляції.

Ми схильні розглядати автентичність як концепт, що позначає міру художньої специфічності твору, зумовлену культурним контекстом епохи, ментальними особливостями та індивідуальним баченням і творчою манерою митця. Художня автентичність, на нашу думку, відображає глибинне традиційне коріння культури, в лоні якої формується мистецтво, репрезентує її онтологічні виміри в символічній формі. При чому культура у цьому контексті постає не лише в традиційному тлумаченні автентичності як локальне історичне, етнічне утворення із притаманними їй ціннісно-світоглядними особливостями, а й як уся сфера буття і діяльності людини взагалі, що «ініціюється і направляється Духом виключно на повноцінне творче духовно наповнене життя» [3, с. 305]. Відтак автентичним ми вважаємо твір, що репрезентує сутнісні виміри культури як універсального організму, або його локальних елементів, і розкриває її глибинні онтологічні рівні. Відсутність трансценденції суб'єктивної творчості зумовлює продукування порожніх форм, які, зберігають механізм репрезентації, однак не мають зовнішнього референта, утворюючи, таким чином, симулякр, «строкату поверхню без глибини» [6, с. 133].

Поняття «симуляція» розвинув французький філософ-постмодерніст Ж. Бодрійяр. Симуляція – поняття постмодерністської філософії, що позначає феномен тотальної семіотизації буття аж до набуття знаковою сферою статусу єдиної і самодостатньої реальності. По суті, симуляція ґрунтується на культивуванні й екстраполяції презумпції «порожнього знаку», на всі сфери соціального життя, тобто виходить із фундаментального заперечення знаку як цінності, як образу, що відсилає до іншої реальності. Бодрійяр аналізує процес симуляції як знищення будь-якої реальності і заперечення символічного співвідношення з нею. Формується певний синтетичний продукт, симулякр, створений внаслідок комбінації моделей реального. Розглядаючи культуру як еру тотальної симуляції, Бодрійяр тлумачить у цьому контексті широкий спектр соціальних феноменів, демонструючи їх симулятивний характер у сучасних умовах.

Симулякр (франц. – стереотип, псевдоріч, пуста форма), «порожній знак», фундаментальною властивістю якого постає принципова неможливість його співвіднесення з тим чи іншим первообразом. Про феномен симулякру йшлося ще у Платона. У діалозі «Софіст» це поняття використовується для позначення певної вторинної реальності, «копії копії» щодо істинного буття ейдосів і речей як їх копій. Філософ розрізняє два види мімесису як мистецтва творення образів та продукування «привидів», подіб, утворюючи мистецтво обману. «Необхідно зберігати обережність стосовно суджень щодо подоби як до досить слизького роду» [10, с. 144], оскільки симулякр створює небезпеку навіювання хибних переконань і омани. Таким чином, Платон першим ствердив негативну природу симулякру щодо знаку, визначивши його природу як оманливу та ілюзорну.

Симуляція зберігає механізм референції, притаманний репрезентації, за однією відмінністю: симуляція виключає існування референту, до якого відсилає символ, і якого не потребує симулякр, утворюючи власну сферу функціонування, гіперреальність. «Вона – породження моделей реального без першопричини та без реальності... Відтепер карта передує території – прецесія симулякрів, – саме вона породжує територію» [2, с. 6]. Образ проходить шлях від символу, що репрезентує глибинну реальність, до знаку, який цю реальність маскує і деформує, і зрештою, до симулякру, який спочатку приховує відсутність реальності-референта і набуває абсолютною автономності, перетворюючись на симулякр себе самого, який позбавлений зв'язку з будь-якою реальністю. Відтак, якщо символ належить до порядку таїнства, до теології істини і таємниці, симулякр – до «чаклунства», відкриваючи еру симуляції. «Вже не йдеться ні про імітацію, ні про повторення, ані навіть про пародію. Йдеться про субституцію, заміну реального знаками реального, тобто про операцію з попередження будь-якого реального процесу за допомогою його оперативної копії, ... що презентує всі знаки реального й поминає всі його несподівані повороти» [2, с. 7].

«Метастази симуляції» особливо відчутні в усій їх згубності в художній сфері. Дослідник ввів поняття «транссестетика», яким позначає симулятивний потік продукування псевдостетичних цінностей: «сьогодні в сфері естетики уже не існує Бога, здатного розпізнати своїх підданих» [1, с. 25]. Мистецтво

втрачає свою глибину, таємницю співпричетності. Воно, наче гіперболічне дзеркало, особливо гостро відображає сутнісні виміри загальнокультурних трансформацій. Докорінно змінюється сама природа художньої образності. Бодрійяр впевнений, що в симулятивних образах сучасного мистецтва марно шукати хоч якусь гармонію чи естетичне призначення, «це було б схоже на бажання відшукати небесну блакить серед ультрачервоного, або ультрафіолетового» [1, с. 29].

Згідно з концепцією Бодрійяра, про художність чи автентичність сучасного мистецтва уже не йдеться. Крім того, воно опинилось поза сферою прекрасного та потворного. Мистецтво приречене на інертне існування, а творець і реципієнт – на байдужість. Саме явище художності симулюється, перетворюючись на ярлик, детерміновану сферу цілеспрямованої діяльності з метою експонування, ремесло, поставлене на потік, «Діснейленд для дорослих», галерея як і будь-який інший експонувальний простір, на «місце тусовки». Мистецтво і його онтологічна глибинна цінність у гіперреальності втрачаються у порожні поняття, якими жонглюють арт-критики та PR-технологи. «Зовнішню волю включення в кураторський проект від самого початку нехудожнє стає таким... ніколи ще так чітко не відкидався головний принцип образотворчого мистецтва – умовності відображення певними (бемежно різноманітними) ілюзорними засобами прототипу, прообразу, як тілесного, так і на рівні ідей» [9, с. 28].

Бодрійяр висловив занепокоєння стосовно небезпеки зникнення мистецтва як ціннісного феномена. На його думку, уже тепер більшість візуальних форм є зображеннями, в яких неможливо щось побачити. Єдине відчуття, яке супроводжує споглядання сучасного мистецтва, вважає дослідник, – це глибинне відчуття втрати. «У ньому нема нічого, крім слідів того, що зникло» [1, с. 29]. При чому це стирання будь-якого естетичного синтаксису, яке, за твердженням Бодрійяра, відбувається під виглядом мистецтва, заворює так само, як і стирання статевих відмінностей в транссексуальності, що відбувається на рівні уяви. В образах зосереджується своєрідна негативна напруга. Естетика симулякру знаменує собою триумф ілюзії над метафорою, небезпечний ентропією культурної енергії.

Однак така негативна напруга отримує іншу інтерпретацію у французького філософа-постмодерніста Ж. Дельоза. Він обгрунтовує виключність симулякру як особливого образу, природа якого відмінна від символічної. Філософ відкинув платонівську концепцію ідей, згідно з якою симулякр є спотвореною копією. Мислитель стверджує, що симулякр відкидає саму ідею про оригінал та копію і не створює жодного іншого підґрунтя для відтворення. Дельоз будує свою концепцію не на тотожності, а на відмінності, яку він тлумачить як інаковість, що знаходиться поза запереченням та копіюванням. Філософ переконаний, що від симулякру починається ера безконечного повторення, всезагальна імманентність якої протиставляється ієрархічності подій та явищ.

Згідно з концепцією Дельоза, симулякр наділений безмежним становленням, «вічно іншим», глибинним субверсивним становленням, яке вислизає від будь-яких рамок і меж. Філософ пояснює: «Подібність зберігається, але вона виникає як зовнішній ефект симулякру, оскільки симулякр ґрунтується на дивергентних серіях, які резонують одна з одною. Зберігається і ідентичність, але вона виникає як закон, що ускладнює всі серії і змушує кожну з них вмщувати в себе решту під час форсованого руху» [8, с. 55]. Ефект роботи симулякра як машини, «діонісійської машини» – сам фантазм (симуляція); підіймаючись на поверхню, за допомогою фантазма симулякр відкидаючи зразок і копію.

Розвиток постсучасної культури, за Дельозом, визначається домінуванням симулякру над усіма іншими образами. При чому симулякри і підробки, які теж відіграють важливу роль у загальнокультурних процесах сьогодення, – не тотожні. Підробка – це копія копії, «яка ще тільки повинна бути доведена до тієї точки, в якій вона змінює свою природу і перетворюється на симулякр (момент поп-арту)» [8, с. 56]. Підробка і симулякр – два модуси деструкції. Підробка здійснює руйнування «задня консервації і увіковічнення встановленого порядку репрезентацій, зразків і копій, симулякр – задля встановлення творчого хаосу...» [8, с. 56]. Обидва види знаків функціонують у сучасній культурі. Підробка породжує ірреальність, заповнює соціокультурний простір означниками-фантомами. Відтак дослідник експлікує творчу конструктивну природу симулякру та гіперреальності як його функціонального виміру, відкриваючи перед філософією і мистецтвом нові можливості.

Радикальна зміна референції і природи знаку взагалі потребує переосмислення механізму їх сприйняття. Ми не стверджуємо деструктивний характер природи симулятивних процесів і не декларуємо онтологічного статусу симулякрів. Наша позиція полягає в експлікації багаторівневості симуляції, її трансформацій, закономірностей, можливостей та небезпек. Ми тлумачимо симуляцію як процес творення образів та смислів, відмінний від попереднього семіотичного досвіду. Симулякр існує поза сферою традиційної моделі референції, а відтак виключає притаманні їй оціночні категорії. Він передбачає переструктурування наявного смислового культурного простору, де з'являється «безмежна кількість жеребів» [8, с. 83], жоден із результатів якого не є остаточним, всі вони розгалужуються, породжуючи інші.

Отже, розвиток сучасного мистецтва відбувається принаймні на трьох основних рівнях: художньому, культурній автентичності та симулятивному. Сутнісна глибина художнього визначена онтологічною вкоріненістю твору, прагненням трансценденції. Автентичність стосується тих зрізів дійсності,

сенси яких мають важливе значення в загальнокультурному контексті. Іншими словами, автентичність мистецтва постає символічним вираженням наріжних засад буття людини як на індивідуальному, так і на ментальному та загальнокультурному рівнях. При цьому відмінність автентичного мистецтва від не автентичного полягає у експлікації ним особливого, «іншого» на формально-зовнішньому рівні чи на рівні сутнісної репрезентації його ціннісних, культурно значущих зрізів. Поверхнева демонстрація атрибутів особливого перетворює мистецтво на його протилежність, сувенір, кітч. З пародіювання, підробки бере початок процес симуляції в мистецтві, заміщення реальності її моделлю. Симуляція, на відміну від репрезентації, в умовах віртуалізації культури створює безмежний простір довільних комбінацій, характер яких є доволі суперечливим. З одного боку, ми визначили симуляцію як «ідеальну гру», з іншого – питання про її онтологічний статус залишається відкритим. Ми вважаємо, що суперечність ситуації зумовлена передусім тим, що дослідники проблеми симулякрів у мистецтві намагаються дати оцінку симуляції, порівнюючи її з традиційними формами символотворення, тоді як симулякр є продуктом іншого, особливого типу референції, у якій відсутній референт. Відтак феномен симуляції потребує формування нових критеріїв його оцінки і, відповідно, перосмислення сучасного мистецтва, частиною природи якого є симулятивний аспект.

Літератури:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр [пер.с фр. Л. Любарской, Е. Марковской]. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры і симуляція / Жан Бодрийяр ; [пер. с фр. В. Ховхун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
3. Бычков В. В. Эстетика / Виктор Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
4. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. с нем. Б. Г. Стоппнер]. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 330 с.
5. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. с нем. Б. Г. Стоппнер]. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 623 с.
6. Головей В. Ю. Проблема онтології мистецтва в сучасних естетичних дослідженнях / В. Ю. Головей // Матеріали міжнар. наук. конф. «Людина – Світ – Культура». – К. : ВПУ «Київ ун-т», 2004. – С. 132–135.
7. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс ; [пер. с нем. А. Фоменко]. – М. : Знак, 1993. – 374 с.
8. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез ; [пер. с фр. Б. М. Скуратов]. – М. : Академия, 1995. – 299 с.
9. Козлова О. «Трупный реализм» или «полное и окончательное» решение проблемы аутентичности в искусстве / Ольга Козлова // Художественный журнал. – 1999. – № 25. – С. 28.
10. Платон. Софіст / Платон // Платон. Діалоги / Платон ; [пер. з давнього. Ю. Мушак]. – Харків : Фоліо, 2008. – 320 с.

Рекомендовано до друку рішенням кафедри філософії і релігієзнавства Інституту соціальних наук Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, протокол № 11 від 24 червня 2014 року